

Petite misère du scripteur radiophonique (Introduction à une étude de *J'habite une ville* de Pierre Perrault)

Yves Lacroix

Volume 4, numéro 1, 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/600240ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/600240ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (imprimé)

1918-5499 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lacroix, Y. (1971). Petite misère du scripteur radiophonique (Introduction à une étude de *J'habite une ville* de Pierre Perrault). *Voix et images du pays*, 4(1), 83–97. <https://doi.org/10.7202/600240ar>

PETITE MISÈRE DU SCRIPTEUR RADIOPHONIQUE

(Introduction à une étude de *J'habite une ville* de Pierre Perrault)

Le 30 septembre 1961, Gilles Marcotte saluait dans *la Presse* la première œuvre écrite de Pierre Perrault :

Bien que *Portulan* soit son premier livre, Pierre Perrault n'est certes pas un inconnu. Il a donné à la radio un nombre incalculable de textes, dans le style dit poétique qu'affectionne particulièrement notre Société d'Etat. Il va sans dire qu'une telle production n'est pas justiciable de la critique littéraire. Son abondance même, son caractère fugitif, les avatars de la réalisation radiophonique, rendent vaine toute tentative d'appréciation. Tout au plus pouvait-on relever, dans certaines émissions, des bonheurs d'expression qui semblaient relever d'un authentique écrivain.

Mais voici Pierre Perrault devant une exigence proprement littéraire : *Portulan*...

Dissertation

Le 30 septembre 1961, Pierre Perrault n'avait pas encore donné *Chroniques de terre et de mer* et *J'habite une ville*, ses deux grandes émissions radiophoniques, dont la critique ne s'occupera jamais « il va sans dire ». D'ailleurs, elle fut peu sollicitée, la critique littéraire, par cet auteur qui a publié trois textes « proprement littéraires », tout juste, depuis *Portulan*... c'est-à-dire de ces textes qui intéressent la critique littéraire... C'est-à-dire que les textes publiés dans les journaux et dans les revues parurent, comme il se doit, dans

le silence. Le chroniqueur se consacre aux livres et n'a pas le temps d'établir lui-même l'objet de son étude : le caractère instantané, les avatars de l'écriture hebdomadaire... etc.

Pierre Perrault a des lecteurs sans doute... un certain nombre de professeurs et d'étudiants passionnés de théâtre poétique, quelques connaisseurs pour qui la poésie n'est pas une question de mode et d'éclat, quelques autres... (Il faut dire qu'il vient de passer à l'histoire littéraire par la quatrième porte de monsieur de Grandpré. L'université peut enfin lui ouvrir ses programmes.) Mais dans l'ensemble on le considère ici comme un tout petit poète, qui n'écrit pas ses œuvres : il se consacre ordinairement à la radio — cette évanescence ! — et au cinéma chéri.

Le 30 septembre 1961, Pierre Perrault avait l'idée de son premier long métrage. Aujourd'hui, il en a terminé cinq : trois distribués, et les deux derniers dorment sur les tablettes de l'O.N.F. comme s'ils avaient déjà fait leurs frais. Aurait-on connu en 1961 les treize courts métrages produits pour Radio-Canada, Perrault aurait-il eu derrière lui en 1961 les cinq longs métrages qu'il a faits depuis ce temps, Marcotte n'avait que faire du cinéma.

Le 30 septembre 1961, Pierre Perrault n'avait produit — si on oublie la série télévisée *Au pays de Neufve-France* — qu'un « nombre incalculable de textes » radiophoniques. Et ce disant, incalculable, Marcotte n'hyperbolise pas.

« Il va sans dire qu'une telle production n'est pas justiciable de la critique littéraire. »

Comment faut-il le prendre ?

Au seuil d'un article de Mircea Eliade sur la littérature orale, dans sa préface au premier tome de l'*Histoire des littératures* de l'« Encyclopédie de la Pléiade », Raymond Queneau interroge le concept de littérature. Il rappelle les deux caractères irréfutables de cette notion : l'écriture et l'esthétique. Il semble d'abord privilégier l'écriture :

... est-il possible de parler de « littérature orale » ? N'y a-t-il pas là une contradiction *in adjecta* puisqu'en latin *litteratura* vient de *littera*, *lettre*, et a signifié *écriture*, *alphabet*, *grammaire*. (p. ix)

Une page plus loin, il écrivait pourtant :

Si en effet il y a abus de langage à employer le mot *littérature* en oubliant son étymologie, il n'en est pas moins vrai qu'il existe un usage *esthétique* du langage oral [...] qui permet d'étendre l'application du mot incriminé. (p. x)

Ainsi, pour éviter de rappeler un archaïsme ou de créer un néologisme plus approprié, pour conserver l'épithète *littéraire*, pourtant contradictoire, Queneau préfère en appeler à l'*esthétique*. Il est suivi ou précédé en cela par Mircea Eliade qui revendique aussi, pour un certain langage oral, « le nom et la qualité de littérature » (p. 5).

Il n'y a peut-être pas de mal à étendre le terme « littéraire » jusqu'au langage oral. Cependant, Queneau entretient dans son argumentation une erreur propagée par nos gens de culture classique. En effet, contrairement à ce que propose Queneau, il est impossible de justifier l'expression « littérature orale » par l'*esthétique* inhérente à toute forme d'art. Le souci de la forme est en effet un faux prétexte. Le seul argument possible ne peut procéder que de l'*écriture*. C'est par elle que la littérature tient de la parole. Une interprétation laxiste de l'appellation « Lettres » permet ainsi à l'université du Québec à Montréal de concevoir l'écriture, le théâtre, le cinéma, la radio et la télévision comme des parties de la *littérature*, puisqu'il s'agit là de *média* de la parole écrite et orale. Jamais les termes *Lettres* et *Littérature* n'ont été aussi éloignés de leur étymologie. Pourtant, même si la *parole* remplace l'idée plus précise de l'*écriture*, le prétexte est admissible, alors que l'*esthétique* accuse une distance, une différence entre un langage et l'usage esthétique de ce langage. Elle apparente l'écriture aux arts. S'il suffit que l'usage d'un langage soit esthétique pour être compris dans la notion de littérature, tous les systèmes de signes peuvent y tenir... la gravure et l'architecture.

Le parentage de la littérature et de la tradition orale ne peut s'établir que par la notion de parole. Si Raymond Queneau maintient alors son raisonnement, il lui faut admettre que l'écriture est le seul médium apte à former esthétiquement une parole. Il perpétue ainsi une croyance prétentieuse de la plupart des lettrés, depuis les nobles Alexandrins jusqu'à nos professeurs de littérature, passant par les clercs latins du xiv^e siècle français.

Ce souci d'esthétique est un gonflement récent de la notion de littérature. Quand le mot apparaît en français — il semble qu'il faille remonter au xii^e siècle — il désigne l'ensemble des connaissances transmises par l'écriture. C'est au xviii^e siècle que le contenu de la littérature commence à s'épurer. Sous l'influence des catégorisations des xvi^e et xvii^e siècles, les sciences se dis-

tinguent de plus en plus et se retirent de la littérature, comme l'écrit encore Raymond Queneau :

Les techniciens sortent de la littérature au fur et à mesure de l'élévation de leur spécialité à la dignité de science. Euclide et Archimède figurent dans les Histoires de la Littérature grecque. Alors que les mathématiciens étaient hors de cause depuis longtemps, l'Histoire et la Philosophie continuaient à former un chapitre des Histoires de la littérature française au XIX^e siècle. La purification est maintenant accomplie. (p. x)

Queneau a raison de distinguer ici les œuvres écrites qui se veulent strictement techniques et celles qui manifestent un souci d'esthétique — même s'il s'agissait de l'essai, du théâtre, de l'éloquence ou même encore de l'histoire. C'est cette distinction que voulait accentuer Roland Barthes quand il proposait en 1960 l'antinomie « écrivains et écrivants » :

L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité, voilà ce que la grammaire nous apprend déjà, elle qui oppose justement le substantif de l'un au verbe (transitif) de l'autre. Ce n'est pas que l'écrivain soit une pure essence : il agit, mais son action est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument : le langage ; l'écrivain est celui qui *travaille* sa parole (fût-il inspiré) et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail. (*Essais critiques*, p. 148.)

Il écrit plus loin :

Les écrivains, eux, sont des hommes « transitifs » ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ; pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas. Voilà donc le langage ramené à la nature d'un instrument de communication, d'un véhicule de la « pensée ». (p. 151)

Pour Barthes, l'écriture est, au-delà d'un *choix*, la *préoccupation* de l'écrivain. C'est là que l'écriture devient littéraire. Il note lui-même que sa distinction ne résout pas tous les problèmes :

... chacun aujourd'hui se meut plus ou moins ouvertement entre les deux postulations, celle de l'écrivain et celle de l'écrivain... (p. 153)

Ne pourrait-on pas continuer à limiter les concepts pour se mieux comprendre ? Pourquoi la littérature ne retrouverait-elle pas le sens qu'elle a pris au

xviii^e siècle, reformulé par Roland Barthes : *l'œuvre des écrivains*? Cette nouvelle acception du mot permettrait enfin de distinguer parmi les arts de la parole, les œuvres d'écriture et les œuvres orales.

Avec la résurgence du texte oral par le disque, la radio et la télévision, avec la revalorisation de la parole-spectacle au théâtre, nous nous trouvons un peu dans la situation — mais inversée — du scripteur médiéval. Dans sa *Galaxie Gutenberg*, Marshall McLuhan cite *From Script to Print* de H. J. Chaytor :

... comme les lecteurs étaient aussi rares que les auditeurs nombreux, la littérature fut d'abord destinée à être récitée publiquement : aussi le style était-il plus rhétorique que littéraire et gouverné par les règles de la rhétorique. (p. 133)

L'incunable se contentait en effet, comme le manuscrit qu'il supplantait, de transporter des textes destinés à être dits. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre que les imprimeurs médiévaux ne séparaient jamais les mots et utilisaient peu la ponctuation. Comme le note McLuhan,

c'est à l'œil que s'adresse une ponctuation « complète et systématique » : même au seizième et au dix-septième siècles, c'est l'oreille plutôt que l'œil, que la ponctuation visait à aider. (*La Galaxie Gutenberg*, p. 127.)

À l'inverse, aujourd'hui, ce n'est pas à un public que nous sommes liés mais à des lecteurs. La volonté n'est plus d'*écrire* malgré l'habitude de dire, mais de *dire* en dépit de l'écriture. Le disque, la radio et la télévision ont besoin de cette écriture, le seul médium que nous maîtrisions suffisamment pour maintenir le texte oral jusqu'à sa réalisation sonore. Comme le manuscrit médiéval, le script radiophonique est une écriture *transitoire*. Et comme le manuscrit médiéval, cette écriture transitoire devrait se plier aux exigences d'un texte « plus rhétorique que littéraire ».

Au Moyen Âge, l'écriture ne s'était pas encore imposée comme un *art*, encore moins le livre comme un *objet* esthétique. Le texte écrit ne revendiquait pas encore ses lois propres. Maintenant c'est la radio qui n'arrive pas à préciser, imposer un langage qui lui soit approprié, coincée qu'elle est entre le magnétophone miniaturisé et la télévision en couleur, gênée par la tradition écrite qui l'a précédée, sorte de pis-aller de l'information.

La radio s'est longtemps alimentée à la littérature. Il était normal que l'apprentissage de cette nouvelle technique se fasse par des emprunts à l'écriture. Ainsi le cinéma se servit-il du théâtre, et la télévision du cinéma. Grâce,

entre autres, à certaines stations privées vouées à l'information instantanée et aux émissions de Pierre Perrault conviant au micro la masse des auditeurs, la radio cerne de plus en plus sa fonction et ses lois fondamentales. Mais il est encore bien des scripteurs comme Maurice Gagnon, lequel conçoit cinq jours par semaine *Marie Tellier, avocate* comme une *lecture* à plusieurs et à haute voix.

La radio n'est pas la mise en onde d'un texte littéraire. Le script radiophonique est le lieu d'une œuvre qui n'est pas encore achevée, et la réalisation en fera une émission radiophonique et non littéraire. On ne devrait pas déceler dans le texte radiophonique plus de « littérature » qu'on ne trouve de « langue parlée » dans un roman d'Agatha Christie. En attendant que l'écriture phonétique ou le magnétophone acquièrent une souplesse qui leur permette de remplacer adéquatement le script, il nous faut retrouver cet état premier et imparfait de l'écriture médiévale, soumise aux impératifs de l'éloquence.

Dans sa *Galaxie Gutenberg*, Marshall McLuhan rappelle que

« l'écriture », pour l'universitaire du Moyen Age, était non seulement orale mais qu'elle était également inséparable de ce que l'on appelle aujourd'hui l'éloquence, et que l'on appelait alors *pronuntiatio* ; la *pronuntiatio* constituait la cinquième partie principale des études rhétoriques normales. (p. 141)

Bien qu'il se trompe sur les parties de la rhétorique, qui en comprend quatre et non cinq, il n'y a pas lieu de mettre en doute l'ensemble de l'assertion. Il est en cela confirmé par Chaytor qu'il cite abondamment.

Dans sa plaquette sur *la Stylistique*, Pierre Guiraud évoque cette ancienne rhétorique. En Grèce, il s'agissait au début d'un art du discours. Mais, écrit tout de suite Guiraud,

cette analyse de l'expression oratoire sera bientôt adaptée et appliquée aux différents modes de l'expression littéraire, et là encore l'analyse des grandes œuvres du passé amène à distinguer des genres : théâtre, histoire, poésie lyrique, etc., et à définir les procédés d'invention, de disposition, d'élocution propres à chacun... (p. 13)

Le discours était devenu l'un des nombreux genres littéraires — « en gros cinq genres pour la poésie et quatre pour la prose » (p. 15) — normalisés par la rhétorique : les Grecs ne distinguaient pas l'oral de l'écrit. Ce sont les

Grands Rhétoriciens français qui, par leurs exercices de voltige, ont nui les premiers à la notion de rhétorique. Au xvii^e siècle, la rhétorique n'est plus qu'une spécialité des grammairiens ; et le xviii^e siècle, par refus de toute « pré-existence », achève la déchéance de cette science que certains écrivains s'entêtent pourtant à regretter. En réalité, ce qui est discrédité, c'est le titre et non pas la science qui se redresse sous un autre vocable : la *stylistique*, qu'on confondait au xix^e siècle avec la rhétorique. Celle-là seule demeure aujourd'hui. Mais Pierre Guiraud peut écrire :

La rhétorique est la stylistique des Anciens ; c'est une science du style, telle qu'une science pouvait alors être conçue. (p. 23)

Or, puisque le genre oratoire est à peu près disparu de la littérature, mis à part les textes de Bossuet qui n'ont pas plus été écrits pour la chaire ou la tribune que les *Mémoires...* de Chateaubriand ou de Charles de Gaulle ; puisque le texte oral retrouve aujourd'hui ses prérogatives, peut-être pourrions-nous revaloriser l'antique *éloquence* et l'investir du discours, du théâtre, de la radio et de la télévision ? En un mot, pourquoi ne pas en faire un *art de la parole* ? Réhabilitons la *rhétorique*, cette théorie de l'éloquence, comme l'a définie Diderot ! Elle a déjà ses genres (la radio, etc.), elle ne manquera pas de catégories : le dramatique, le journal, l'entrevue, la conférence, etc. *Éloquence* et *rhétorique* sont en définitive des termes plus appropriés que *lettre* et *littérature* !

Ainsi nous pourrions donner raison à Gilles Marcotte — « ... une telle production n'est pas justiciable de la critique littéraire » — s'il n'avait pas tenu à poursuivre sa pensée en ces termes :

Son abondance même, son caractère fugitif, les avatars de la réalisation radiophonique, rendent vaine toute tentative d'appréciation.

Ces arguments ne sont pas de l'ordre du premier. Ce n'est plus de *fonction* littéraire qu'il s'agit, mais de *circonstances* qu'on ajoute, comme si la première raison ne suffisait pas, comme si, au demeurant, la critique littéraire pouvait s'occuper du texte radiophonique. Les véritables empêcheurs s'avèrent être finalement « l'abondance », le « caractère fugitif » et « les avatars de la réalisation radiophonique ».

Qu'est-ce à dire ?

François Mauriac est un écrivain qui, élevé dans les pins et les bibliothèques, ne sut jamais faire que des livres sur les pins. Il écrivait dans son *Bloc-notes* du lundi 17 mars 1969 :

Je ne revois plus jamais un petit garçon penché sur son livre comme j'étais, qui se bouche les deux oreilles afin de n'être pas réveillé de son enchantement. (*Le Figaro Littéraire*, n° 1194, 24 mars 1969, p. 4.)

Le vieil homme regrettait dans cette attitude l'étroite communion que le livre crée entre l'écrivain qui s'extravase par la pointe humide de sa plume et son lecteur ramassé entre ses poings en œillères. *L'auteur* qu'on trouve partout dans notre civilisation — les cintres et les cravates sont aujourd'hui signés — est un phénomène livresque, apparu au xvi^e siècle. C'est l'imprimerie qui permit de considérer l'œuvre comme l'expression intime d'un écrivain, comme un murmure, comme une confession. On ne finit plus de se confier, de s'épancher, d'écrire ses mémoires, depuis Gutenberg. C'est encore McLuhan qui écrit :

... la typographie allait être à la fois l'occasion et l'instrument de l'individualisme et de l'expression personnelle à l'intérieur de la société. (p. 193)

La difficulté que certains Robbe-Grillet et Butor ont à s'imposer vient de là : la première lecture ne livre plus d'auteur en filigrane, n'offre plus le miroir sur la grande route. La passion de l'auteur ! Des mémoires. Des biographies. Les chroniques de Marcel Jouhandeau et le *Journal* de Julien Green. Quatre critiques sur cinq cherchent à déceler dans le roman, dans le poème, l'auteur qui ci-gît.

Guy Michaud écrit dans *l'Œuvre et ses techniques*, comme Gaston Bachelard aurait pu le faire :

Que fait d'autre l'amateur véritable, celui qui aime une œuvre, sinon rejoindre l'auteur, loin de tout affublement, dans la communion du sacrifice originel, et prendre à son tour sa part du douloureux et joyeux enfantement ? (p. 10)

Nous sommes tellement habitués à cette intimité, à cette identification, à ce cœur-à-cœur, à cette « lecture heureuse » que recommande Bachelard, que l'image poétique utilisée dans *la Chambre blanche* de Jean-Pierre Lefebvre déroutait complètement le « lecteur » chronique : l'*objectivité* de l'image cinématographique gêne sa réception : l'arbre ne peut être verticalité s'il n'est

d'abord invisible. Le lecteur de *livres* a perdu le sens de l'abstraction, s'il l'a jamais eu. Des écrivains comme Robbe-Grillet, Butor et Sarraute obligent le lecteur à effectuer lui-même sa propre abstraction. On reproche à l'œuvre de Robbe-Grillet — qui n'est pas mythologique comme celle de Butor, ni psychologique comme celle de Sarraute — de ne rien dire parce qu'elle dit trop. L'œuvre ne sera jamais assez limpide, assez manifeste : on scrute les affres, les émois, les prurits et les abandons de l'auteur en parturition. Gide avait compris, lui, qui rédigeait ses *Cahiers* ! Des critiques comme Michaud et Jean-Paul Weber se prennent à regretter que les auteurs ne pensent pas laisser plus de manuscrits, plus de mémoires et plus de confidences.

Jean Leymarie rendit, un jour à l'université de Montréal, un hommage passionné à la signature de Picasso, toujours différente parce que toujours recommencée, d'un graphisme nouveau. Pablo Picasso ne signe pas son nom sur une toile, il le dessine. Ce que le critique admirait dans cette signature c'est le travail de l'artiste... cette présence de la main qui est celle de l'artisan... C'est le plaisir d'éprouver au toucher le grain, les pétales et les vergeures d'un papier Saint-Gilles.

Le nom d'André Billy ou celui de Françoise Mallet-Joris sur la couverture d'un volume ne permet pas les mêmes ravissements : il offre une certitude. Il rassure le lecteur. Il lui garantit que l'homogénéité de ce texte est l'œuvre d'une personnalité unique, qu'on peut suivre à la trace d'un livre à l'autre. Et gare au plagiat ! Le lecteur du *xx^e* siècle se méfie des œuvres collectives... ne se manifestant d'ailleurs que dans la littérature populaire ou technique. Quel musée va accrocher sans distinction les toiles anonymes et semblables que Braque et Picasso peignirent en 1911 ? Et qui ne se sent pas gêné à l'idée que l'auteur des *Lettres de mon moulin* n'est peut-être pas « monsieur » — qu'on connaît — mais « madame » Alphonse Daudet ?

Ou aurait cru le cinéma à l'abri de cette obsession, étant donné le nombre de techniciens et de responsables d'un film. Pourtant, il y a quelques années, les critiques jeunes et cultivés des *Cahiers du cinéma* entreprirent, en féaux sujets du sieur Gutenberg, une croisade passionnée en l'honneur des « films d'auteur ». Il fallait à l'œuvre un responsable, une pensée unique, unificatrice, de laquelle procèdent le scénario, le tournage, le montage, etc. Il ne suffisait plus d'être *director*, metteur-en-scène ou réalisateur, il fallait être cinéaste ou n'être pas. Les *Cahiers* se rangent aujourd'hui sous d'autres étendards, et la plupart des jeunes Turcs qui fondèrent la revue admettent main-

tenant — peut-être pour en avoir fait — qu'un film peut s'élaborer comme l'œuvre médiévale. Pourvu qu'il y ait un maître, un concepteur, une infinité de techniciens et de collaborateurs peuvent participer. Seule compte la qualité de l'œuvre achevée. Dans *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard avait déjà sacrifié l'écriture. Plus de Faulkner... plus de titre... plus de signature... Seul un concerto pour clarinette... achève Belmondo. Quand elle apparaît chez lui, la lettre est spectacle, jambage à caresser... bleu pour l'âme, rouge pour la mort... Les derniers films qu'on lui attribue, *Pravda* et *Vent d'est*, détruisent toute notion d'auteur. Il en est un, Jean-Luc Godard, et les critiques comme Claude Mauriac n'y conçoivent que masochisme.

François Truffaut, lui, a porté à l'écran un Peter Cheyney, un Ray Bradbury et deux Williams Irish. Quand il tourne *Farhenheit 451*, il ne peut s'empêcher de rendre hommage au livre le plus matériel. Dans le roman de Ray Bradbury, le pompier-héros découvre la littérature honnie par les chefs d'état :

Et pour la première fois je me suis rendu compte que, derrière chacun de ces livres, il y avait un homme. Un homme qui les avait conçus. Un homme qui avait passé longtemps à les écrire. (p. 61)

Voilà tout le magnétisme du livre : il est la preuve indiscutable, palpable, infiniment multipliée, que l'œuvre existe, achevée et *signée*. Bradbury a mis dans la bouche du professeur Faber, l'initiateur, les mots suivants :

Les livres n'étaient qu'un moyen de recueillir, de conserver une masse de choses que nous craignons d'oublier. Il n'y a rien de magique en eux, absolument rien. La magie ne repose que dans ce que disent les livres, dans la trame des éléments de l'univers qu'ils tissent pour nous en vêtir. (p. 91-92)

N'empêche que la seule vue d'un livre le met en transe ; il ne peut supporter qu'on arrache une feuille à la Bible, il la caresse du doigt et lui trouve un parfum de muscade et de « je ne sais quelle épice exotique ». (p. 90) Quand il veut définir la littérature, Bradbury recourt à une image étrangement physique, d'une ambiguïté qu'on croirait volontaire :

Le livre a des *pores*. Il a des traits. Ce livre peut passer sous un microscope. Sous le verre, vous apercevriez la vie, un foisonnement incessant. Plus il y a de pores, plus y a de détails vivants, sincèrement notés par centimètre carré sur une feuille de papier, plus vous touchez à la vraie « littérature ». [...]

Les médiocres ne font que l'effleurer de la main au passage. (p. 92)

L'adaptation de François Truffaut accentue cette passion pour l'*objet* tangible qu'est le livre. La culture que chassent les pompiers est évoquée de belle manière par le capitaine dans la bibliothèque de la vieille dame ; mais l'image pathétique entre toutes est celle où la femme allume elle-même son bûcher de papiers... le visage d'Anna Karina léché par les flammes, les pages d'un Skira que le vent feuillette une dernière fois... Un détail, à première vue sans importance, trahit cette dévotion du cinéaste pour les livres : dans son film les pompiers en veulent à toute écriture — journaux, bandes dessinées, correspondance, etc. — alors que chez Bradbury on ne détruit que la *Littérature*, que les livres *culturels*. Les personnages de Bradbury peuvent quand même lire, alors que ceux de Truffaut n'ont pas le droit. C'est l'*écriture* qui leur est refusée.

Le professeur Faber admet que les connaissances « pourraient être transmises par les radios et sur les écrans de télévision, mais elles ne le sont pas ». (p. 91) Chez l'écrivain américain et le cinéaste français, les média électroniques ne semblent pas concernés par la culture. Les raisons de cette indifférence demeurent obscures chez Bradbury, mais elles sont lumineuses chez Truffaut : pour lui, sentimentalement, la culture c'est le livre.

À la fin du film, comme à la fin du roman, Truffaut amène son héros au pays des hommes-livres. Pour échapper à la persécution, les intellectuels apprennent les chefs-d'œuvre par cœur avant de détruire les volumes. Truffaut n'a jamais imaginé scène plus émouvante et plus importante que celle de l'enfant apprenant *l'Île au trésor* de son grand-père mourant. Il aura donc fallu une catastrophe, le fascisme d'un état incendiaire pour que des intellectuels trop littéraires et récalcitrants accèdent enfin et malgré eux à l'éloquence. Il s'agit bien là de science-fiction puisque c'est à contrecœur que Truffaut et Bradbury cèdent à la civilisation de la parole haute et claire. Ils attendent des temps meilleurs.

L'idéal pour un scripteur radiophonique serait de réaliser lui-même ses textes. Il pourrait revendiquer l'œuvre, la signer comme Chaplin et Welles signent leurs films, il en serait l'entier responsable. Dans ce cas, il aurait préparé le texte, il aurait vu aux bruits, à la musique, il aurait prévu le montage... Il serait le *réalisateur* de l'émission, accessoirement scripteur. Pour la même raison, il y a une sorte d'aberration à inscrire au générique d'un film : *Écrit et réalisé par Alain Robbe-Grillet*. L'aurait-il d'abord écrit, aurait-il

figolé son écriture, la publication de ce texte n'en fera jamais qu'une œuvre inachevée, un aide-mémoire en quelque sorte. Ce qui importe finalement ce n'est pas tellement qu'il ait écrit *l'Immortelle*, mais bien qu'il l'ait conçu et réalisé. Il publiera le texte de tous ses films, cela ne changera rien au fait que, depuis *la Maison de rendez-vous*, il est cinéaste et non pas écrivain.

Il faut distinguer les fonctions du *concepteur*, du *scripteur* et du *réalisateur*. Le concepteur seul peut revendiquer le titre d'auteur. Théoriquement, le concepteur pourrait n'être ni le scripteur ni le réalisateur — un peu comme un producteur américain qui veut faire un film se trouve un scénariste et un réalisateur. La radio est beaucoup plus liée au texte que le cinéma. Certains concepteurs tentent parfois des expériences sonores plus complexes, mais l'émission radiophonique se contente habituellement de mettre en onde un texte. C'est le scripteur qui conçoit l'émission. Son texte sera plus ou moins respecté selon qu'il s'accorde plus ou moins avec le réalisateur. Dans le plus heureux des cas, le réalisateur devient un chef-technicien qui exécute fidèlement ce que le scripteur a conçu. Ainsi en est-il de la collaboration de Pierre Perrault et de Bernard Vanasse pour préparer *J'habite une ville*. Non seulement Perrault concevait le texte, mais il avait aussi cueilli les témoignages et découpait lui-même la matière sonore. La réalisation de Vanasse consistait à monter l'émission. Si cette entente n'est pas réussie, le texte devient l'instrument d'un réalisateur agissant comme un metteur-en-scène de théâtre. Le scripteur n'aura jamais cette certitude, comme dans le livre, que le réalisateur respectera en tout point ce qu'il aura conçu.

Voilà probablement ce que Gilles Marcotte entendait par « les avatars de la réalisation » : on ne peut juger d'un script radiophonique à partir de sa réalisation. Tout ce qu'il demande, le critique, c'est un texte écrit et publié : il en rendrait compte, même s'il était destiné à l'oral et soumis aux impératifs de l'éloquence. (La critique théâtrale ne consiste-t-elle pas souvent à confronter le spectacle au texte souverain ?) Il suffit qu'il soit imprimé et les interprètes sont liés ! Mais aucune station de radio ne se préoccupe d'éditer ses émissions. Radio-Canada publie à l'occasion certains textes mais l'écriture demeure là insatisfaisante. La transcription d'une émission de la série *J'habite une ville* ne rendra jamais compte d'un timbre de voix, d'un silence, d'une violence ou d'un gloussement... En attendant la radio-à-cassettes qui nous permettra d'entendre à volonté nos émissions préférées, des Sociétés comme Radio-Canada devraient instituer un magasin de bandes où les auditeurs pourraient trouver

les émissions qu'ils désirent avoir chez eux. Le magnétophone perpétuerait l'émission radiophonique, lui assurerait une certaine pérennité.

Actuellement l'objet radiophonique est encore inaccessible. Une fois en onde, il n'existe plus, oublié, anéanti par le diktat des saisons et des horaires. C'est ce « caractère fugitif » qui tourmente ou arrange le scripteur. Il a l'impression de se donner beaucoup de mal pour rien. Il travaille moins. Ou encore il essaie de reprendre son œuvre... Ainsi Pierre Perrault, insatisfait d'une série de treize émissions sur Montréal, *Imagerie sur ma ville*, la reprend de façon magistrale avec *J'habite une ville*. Trente-neuf émissions réalisées en 1965 puis reprises intégralement l'année suivante. Une année de travail ! Quelques lignes dans les journaux ! Des téléphones à Radio-Canada parfois... il paraît ! « Tout au plus, écrit Marcotte, pouvait-on relever des bonheurs d'expression... » Une phrase de Méo...

Si je parlais... je suis sûr que je vas revenir... Je vas revenir parce que j'imagine que les sapins ailleurs n'ont pas la même tête qu'icitte...

Une colère de Pépin...

Si les Montréalais avaient connu leur ville... l'avaient connue à tous points de vue... l'auraient aimée... elle n'aurait pas été détruite comme elle l'a été...

Des bribes !

Alors Perrault transcrit, transforme : que certains se souviennent ! que d'autres lisent, qui n'ont pas entendu ! Aujourd'hui qu'il prépare un livre sur cette ville, le cycle de Montréal comprend déjà les œuvres suivantes :

— *Imagerie sur ma ville*, une série de treize émissions réalisées par Madeleine Martel à Radio-Canada en 1961 ;

— *J'habite une ville*, première version, dramatique, créée par le Centre d'Essai en janvier 1962, à l'école des Beaux-Arts, mise en scène de Natan Karczmar ;

— *J'habite une ville*, un extrait du poème dramatique, publié dans *Liberté* (n° 28, juillet-août 1963, p. 375-384) ;

— *Chanson des voyageurs du temps passé en vain*, un poème inspiré par une partie du poème dramatique, publié dans *Lettres et Écritures* (décembre 1963, p. 21-30) ;

- *J'habite une ville*, une série de trente-neuf émissions réalisée par Bernard Vanasse à Radio-Canada en 1965 ;
- *J'habite une ville*, refonte en un texte, de trois émissions de la série précédente, publiée dans *le Devoir* (19 juin 1965);
- *J'habite une ville*, la série des trente-neuf émissions reprise à Radio-Canada en 1966.

Faut-il attendre que le scripteur prouve par une publication la qualité de son texte ? S'il publie le texte même de l'émission, cette écriture est théoriquement « plus rhétorique que littéraire » et n'est pas couverte par l'activité de Gilles Marcotte. S'il refait son texte pour répondre à des exigences proprement littéraires, il ne rend plus compte de son moment radiophonique. Pourtant l'œuvre radiophonique de Pierre Perrault est importante, non seulement dans l'ensemble de sa production mais aussi dans l'histoire de la radio. Gilles Marcotte peut parler rapidement du « style dit poétique qu'affectionne particulièrement notre Société d'État », s'il y avait regardé de plus près, il aurait constaté que, dès *le Chant des hommes* (1956), Perrault avait élevé en art véritable cette sorte d'émissions de poèmes-et-chansons. En atteste, à titre d'exemple, l'émission du 4 mars 1957, dont le texte fut publié dans les *Cahiers radiophoniques* de la Société Radio-Canada (vol. 1, n° 1, avril 1958, p. 39-42.).

Qu'on ne prenne pas comme prétexte finalement l'abondance de cette production. Qu'il y ait eu 1,272 ouvrages publiés au Québec en 1969 (*La Presse*, 13 juillet 1970, p. 31.), qu'il y en ait au-delà de 2,300 par année en France, n'a jamais empêché la critique littéraire de choisir et d'œuvrer.

La production radiophonique de Perrault est un moment de son aventure esthétique et on ne peut pas plus négliger *J'habite une ville* qu'on ne peut négliger *Bilan* ou *Un Simple Soldat* dans l'œuvre de Marcel Dubé. Tant pis si les lecteurs de cette étude ne connaissent pas ou plus les œuvres auxquelles il sera fait allusion, ce travail peut servir de memento en la circonstance.

YVES LACROIX

Département d'études littéraires
Université du Québec à Montréal

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland, « Ecrivains et écrivains », dans *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, « Tel quel », 1964, p. 147-154.
- BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451*, traduction de Henri Robillot, Paris, Denoël, « Présence du futur », n° 8, 1966.
- ELIADE, Mircea, « Littérature orale », dans *Histoire des littératures I*, Paris, NRF, « Encyclopédie de la Pléiade », 1956, p. 3-26.
- GUIRAUD, Pierre, *la Stylistique*, Paris, P. U. F., « Que sais-je ? », n° 646, 1967.
- MICHAUD, Guy, *l'Œuvre et ses techniques*, Paris, Librairie Nizet, 1957.
- MCLUHAN, Marshall, *la Galaxie Gutenberg*, traduit par Jean Paré, Montréal, HMH, « Constantes », n° 9, 1967.
- QUENEAU, Raymond, *Histoire des littératures I*, préface, Paris, NRF, « Encyclopédie de la Pléiade », 1956.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *l'Immortelle*, film réalisé en 1962, produit par Tamara Films-Como Films-Cocinor (Paris), Dino de Laurentis Cinematografica Distribuzione (Rome), interprété par Françoise Brion et Jacques Doniol-Valcroze.
- TRUFFAULT, François, *Fahrenheit 451*, film réalisé en 1966, produit par Music Corporation of America, interprété par Oscar Werner et Julie Christie.